

Márcia X – uma antibiografia.

Alexandre Sá

Falar dessa maneira é dar um crédito excessivo ao lugar do discurso histórico como tal. É imaginar que uma história só se torne normativa ao sair dela mesma, ao forçar sua neutralidade filosófica “natural”, ao trair, em suma, sua modéstia “natural” diante de puros e simples fatos de observação. É desconhecer que a norma é interna à própria narrativa, ou à mais simples descrição ou menção de um fenômeno que o historiador considere digno de ser preservado. A narrativa histórica, nem é preciso dizer, é sempre precedida, condicionada por uma norma teórica sobre a “essência” do seu objeto.

Georges Didi-Huberman

Para Doxo

Em 2013 fui convidado por Beatriz Lemos a contribuir com a exposição Arquivo X (MAM-RJ) e fazer uma biografia de Márcia X para o catálogo. Aceitei o convite de pronto pela força da trajetória e pela relevância que Márcia, da mesma maneira que Ricardo Ventura, teve enquanto pura força em minha própria trajetória. Sempre soube que a tarefa não seria fácil e embora concordasse em atender a uma demanda objetiva de enumerar as ações e os trabalhos realizados ao longo dos anos, propus a escrita de um texto livre, poético, particular, corpóreo e que talvez não informasse muita coisa, exceto revelar algumas pequenas observações que foram tecidas ao longo do tempo e de algum pouco convívio que tive a felicidade de ter. Convívio esse de encontro em vernissages e exposições, mas convívio vivo como tenho com poucos, convívio de respeito mútuo e de generosidade absoluta que se descortinava sempre que nos esbarrávamos pelos eventos inevitáveis.

Resumo do artigo: Não publicado porque não pôde atender à sua demanda específica. Nada jornalístico. Puro pessoal. Poema.

Conheci Márcia X em 2003, em Pau Grande, no município de Magé, no Rio de Janeiro, numa ação coletiva do grupo Imaginário Periférico. Estava engatinhando completamente nessas fronteiras entre o corpo, o movimento, a poesia e a teatralidade, e, ao ser convidado para participar de tal evento, resolvi fazer uma performance (embora não soubesse bem o que era aquilo) em que vendava os olhos com uma atadura e, vagarosamente, rasgava e queimava algumas páginas do livro *No interior do cubo branco*,

de Brian O’Doherty, como resultado de uma preocupação direta com os limites do trabalho de arte e com suas conseqüentes possibilidades de explosão e atravessamento. Ao final, lembro que Márcia X se aproximou e me perguntou, como um tiro: “Quem é você?”. A pergunta, que a princípio poderia soar preconceituosa e um pouco *blasé* por ser tão direta e à queima-roupa, pareceu doce e dedicada, endossada por uns olhos realmente curiosos e que, naquele momento, me davam a sensação legítima de que me atravessavam. Respondo o que consegui, mesmo sem saber de fato quem era a tal figura exótica com cabelos longuíssimos; e ela, depois de um silêncio instantâneo, mas que se revelava estendido o suficiente para que o diálogo parecesse preenchido por diferentes marés, me disse que tinha gostado muito do trabalho e, com uma generosidade como nem sempre é possível encontrar no sistema de arte, me deu todo o incentivo possível para continuar.

Depois disso, eu, feliz, ingênuo e caipira, continuei. E fui saber quem era o casal. A partir de então, os encontros eram amistosos e, embora nem sempre pontuados por uma infinidade de palavras entrecortadas e repletas de ênfase, tudo se dava de maneira muitíssimo elegante. E o silêncio tal, que era certamente uma de suas características e que foi extremamente bem detectado e delineado por Suely Farhi em conversa posterior que tivemos em 2013, em virtude dessa exposição e do projeto, foi vagarosamente sendo redescoberto como recurso muito inteligente e nada consciente de afeto, tempo de diálogo e reflexo espelhado, como se o corpo de Márcia precisasse daquele ínfimo oco em que as palavras escoam para que o outro se visse duplicado em sua figura e pudesse refletir de maneira mais contundente sobre o rumo da conversa.

E [n(m)] contro X = Afirmação que se choca com sistemas ou pressupostos que se impuseram.

Assim que o convite foi aceito, combinei ir algumas vezes ao espaço em que estavam guardadas grande parte das obras de Márcia X e o arquivo com a catalogação dos trabalhos e dos projetos, antes de ser cedidos ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tratava-se de um grande cômodo dentro da casa do casal em que ela trabalhava grande parte do tempo. Embora não houvesse um território definido/estrito dentro do quarto em que Márcia produzia, era possível sentir que a artista ficava ali a maior parte do tempo quando precisava organizar as ideias, produzir os textos, listar as indicações de algumas de suas ações e pensar novos trabalhos.

Uma epifania: estava mergulhado no vácuo do verbo estar/ser (não era futuro, e o presente se desenhava enquanto reminiscência e cheiro de passado). Eu não

estava ali (não pude estar). Não podia estar diante daquilo tudo que parecia tão paradoxalmente vivo; em intensa carga físico-afetiva sobre a resistência da memória. Sentia de maneira potente o tensionamento entre o pretérito perfeito e o presente indicativo do próprio presente do ente, ou seja, fui informado de que Márcia X trabalhou ali e pressentia que ainda trabalhava, e talvez, de fato, trabalhasse. O luto, enquanto poesia que se constrói atmosférica, era tangível. Luto-obra-lute. E eu talvez tenha o sentido como carne e como nunca. E talvez, exatamente por isso, nunca estive ali. Nem eu. Nem o texto. Nem a pesquisa.

A impressão inexplicável que tive era a de uma doce e não menos irreverente presença (eventualmente ácida) da artista espalhada pelos objetos pessoais, pelos móveis e pelos trabalhos, como se fosse possível uma confusão extremamente afinada entre a reminiscência e o presente - - - mente, como se o acervo se desenhasse como um repositório agorístico de extrema intensidade que era incapaz de tocar toda e qualquer lembrança, como se a lembrança, o acúmulo e o passado jamais pudessem conter a presentidade absoluta de um trabalho em eterno movimento, capaz de provocar uma fissura em todo e qualquer instante-já para poder então revelar-se eternamente atualíssimo e intransponível. O trabalho está. Ela também. E talvez seja esse o seu devir e a sua sina.

Em um primeiro momento, pensei que isso fosse comum em situações assim, em que um projeto pretende realizar esse deslocamento profícuo de todo o material produzido da casa que abrigava a vida pulsante da artista para o museu, espaço eventualmente destinado à catalogação das arestas da potência lasciva e da irreverência, bem como o mapeamento da explosão criativa de maneira estetizada. Achei então que provavelmente houvera muitas outras situações parecidas com essa, em que pesquisadores-cupins atravessaram a fronteira-liame da arte e vida, e, fustigados pela cobiça de tornar pública uma verdade tão particular e íntima, precisaram catalogar memórias, trabalhos, abismos sem se preocupar com um fino ectoplasma que escorre das obras e perfuma o ambiente como se endossasse que parte de tal projeto é fadado ao fracasso, pois haverá sempre algo de exuberante que nenhuma pesquisa biográfica, exposição ou texto é capaz de reproduzir.

Contudo, nesse caso específico, a complexidade tecida pelos elementos constituintes da obra era mais vívida pois é ali, no corpo do trabalho/da artista, nos desenhos, nas roupas, no cheiro, que a *persona* se revelava, esquecendo o duplo,

eliminando outra parte de si. O X do nome, que eventualmente pode colocar-se como uma encruzilhada gráfica, em que se entrecruza um conjunto de pseudópodos do próprio trabalho, mesclados a pensamentos, atitudes, críticas e desafios, é também responsável pela instauração de uma névoa de abrangência que cobre e protege o orifício do ofício, como se incarnasse uma assunção da dúvida sobre os seus limites, sobre as suas fronteiras, sobre até onde seria possível se estender essa variante matemática que era capaz de construir um espaço nebuloso de atuação em que a artista se poderia afastar do sujeito quase que de maneira brechtiniana, criando um sítio de partição que talvez fosse apenas fictício, nome fantasia, como um recurso particular que pudesse salvaguardar o sujeito de sua obra e a obra sua do próprio sujeito que a pariu. Esse hiato, talvez pouco conhecido do público, construía um espaço de proteção quase encantado e que promovia uma diferenciação absoluta da pessoa da artista que, em sua vida cotidiana, era bastante diferente do que podíamos imaginar.

Na verdade, percebi aos poucos que uma biografia seria uma cilada, pois como costurar a vida tangenciada em obra de alguém que desenvolveu um trabalho plural, múltiplo e que já foi escrito e comentado por algumas vozes bem eficientes? O que seria uma biografia? O que é uma biografia para catálogo? Em que medida eu sou capaz de eliminar os meandros do corpo de minha própria escrita defectiva? Quem pode escrever uma biografia? Quão pretensiosa se faz uma biografia? Enumerar as relações e os parceiros conceituais inevitáveis de referência histórica presentes em alguns trabalhos e performances também parecia ineficaz. Listar uma série de questões que atravessaram sua trajetória, como, por exemplo, um certo radicalismo inicial e um desejo de demolição de alguns hábitos que pareciam desejar transformar-se em métodos de funcionamento dentro de um sistema de arte que prometia muita coisa e se delineava extremamente promissor, também soava simples e lógico, já que o que sublinhava o trabalho e o identificava enquanto potência de produção naqueles anos iniciais (agora estamos em 1980? ainda estamos?) era exatamente seu movimento de refluxo, sua possibilidade de estabelecimento como outra maré, uma distinta corrente marítima paralela que inicialmente tornava a água morna do mercado mais gélida e crua, em seu humor rascante, promovendo outra ampliação do campo das referências, dilatando a experiência pictórica já sabida para direções inusitadas que encontravam no corpo e na informalidade entrópica das proposições outro eixo de respir(ação), capaz de tecer de maneira rendilhada um estriamento da trama artística que, em virtude da abertura política e de uma efervescência elétrica do sistema, insistia em parecer lisa e com poucas variações.

O panorama é sabido: a pintura estava sendo redescoberta, e a crítica (em sua maioria) insistia que tal movimento de expressão subjetiva/espacial/imagética se apresentava como uma resposta às proposições extremamente conceituais dos anos 60 e 70, às vezes sem considerar as infinitas nuances, a tradição brasileira e seu histórico de redimensionamento das influências internacionais. Onde será que isso começa?

Márcia X pertence a um grupo de artistas¹ que começam a produzir de maneira regular a partir dos anos 80 e, embora tivessem inevitável ligação temporal com o tal “movimento” consolidado a partir da exposição *Como vai você, geração 80?*, em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, tinham preocupação estética distinta, pois tais artistas conseguiram repensar o legado-carcaça nacional, que por sua vez já abandonava qualquer desejo de purismo ou de identidade, e buscavam de maneira feroz um reprocessamento de múltiplas referências, incluídas as das vanguardas-avós do início do século, da mesma forma que pretendiam explicitar um *deficit* claro (de compreensão poética) entre o mercado brasileiro e o exterior, bem como revisitar e redimensionar as experiências anteriores em que o corpo já dilatado se tornava agente de uma proposição política em sentido mais amplo. A imagem produzida por tais artistas, apesar da pluralidade de métodos, linguagens e até das consideráveis diferenças entre eles, se colocava como alternativa à estetização criativa estritamente direcionada ao mercado e ao retorno de certa reverência a suporte e lógica de funcionamento mais tradicionais da criação.

Apesar disso, ainda foram necessários alguns anos para que tal diferença fosse desenhada com maior precisão e para que se tornasse possível perceber que esses artistas tinham uma necessidade particular de mergulho mais agudo na es(p)(f)era pública, com um conjunto de ações de um corpo/*corpus* semântico-político que os situava além do partidarismo puro e simples, bem como de revolver as práticas neoconcretas de experimentação e encontro, desligando-se da ingenuidade do desejo de redenção, reprocessando e assumindo uma libertação já apontada pela texturização panóptica e cáustica da tropicália, além de explorar o pop assumidamente banguela e ironizar e aproveitar de maneira consciente um universo midiático ainda repleto de falhas e permeado atmosféricamente de uma certa pasteurização cultural.

Eu é às vezes um outro

Márcia Pinheiro começa em 1980 com a performance *Cozinhar-te*, junto com o grupo Cuidando Louças e sob o slogan A fome nos une pintado como uma faixa de protesto na entrada da galeria, já transformada em cozinha com todos os seus adereços e equipamentos necessários à prática que se espera em uma cozinha: cozinhar. Na verdade, é importante lembrar (e agora já nem sei mais onde tal informação esteve, se nos registros do trabalho ou mesmo em tantas vozes que ouvi ao longo do tempo), as infinitas dificuldades de manutenção da tal cozinha dentro do espaço da galeria: a proibição de cozinhar, a ausência de água e uma série de outras burocracias que a princípio impediriam tal in-ação. De qualquer forma, o trabalho/proposição foi realizado, e a ideia era de fato esta: o encontro, ocupar o espaço de maneira homogênea, recebendo amigos, conversando sobre os mais diversos assuntos e desestruturando aquilo que a princípio poderia ser esperado de uma exposição. Tudo isso se dá muito antes de uma conceituação clara daquilo que entendemos com estética relacional e das práticas de experimentação e vivência dentro do espaço expositivo que terminaram ganhando força nos anos 90 no cenário internacional.

É curioso notar como o tremor das ingênuas certezas estéticas que estão presentes nesse trabalho terminam por acompanhar a artista ao longo de sua trajetória e ganhar força nas obras subsequentes. Se aqui a ideia de deslocamento de elementos referenciais se coloca de maneira mais brutal e explícita, quase arquitetônica, é talvez nesse jogo de deslizamento entre significante e significado, ou melhor, nessa ação pontual que desencadeia o jogo da abertura simbólica instauradora de insegurança na constituição normativa dos códigos cotidianos que podemos perceber uma área de investigação extremamente relevante ao longo da década de 1980. É esse exercício alegórico de reprocessamento e fratura dos signos rotineiros de um determinado sistema que também estará presente em outras performances, como, por exemplo, *Chuva de dinheiro* (1983), em que, junto com Ana Cavalcanti, lança gigantescas notas de CR\$5,00 do alto de um prédio na esquina da Avenida Rio Branco. As notas, em tamanho descompassado, também ironizam o momento de abertura político-econômica neoliberal, tornando-se elementos referenciais que paradoxalmente se esvaziam de significado, implodem-se como validade apesar de manter firmemente sua presença fetichista, desvendando de maneira crônica a pura ilusão de uma alegria objetiva que provavelmente só serviu enquanto souvenir e desejo oco.

O mesmo aconteceu um ano antes,² numa ação em que Márcia Pinheiro³ fica encantada pelo edifício Marcel Duchamp, em construção, e, depois de negociar a visita ao *stand* de vendas, termina utilizando a planta do apartamento como vestido, uma não roupa, e realiza um instantâneo ensaio fotográfico como parco registro (será?) da ação. Esse trabalho pouco conhecido enfatiza a aposta de deslocamento preconizado nos anos iniciais e, além da óbvia referência ao deslizamento entre eixos semânticos originados no ready-made, termina por endossar a tática de implosão da carga simbólica original dos elementos informais que originarão o trabalho. Se aqui era o nome do edifício enquanto *objet trouvé* que incitava a ação, tal lógica também pode ser confirmada em *Academia PerFORMAnce* (em parceria com Alex Hamburger) de 1987, em que uma academia de ginástica localizada exatamente na mesma galeria comercial na qual estava instalada a Galeria Contemporânea, no Leblon, serviu de espaço para uma série de ações e demonstrações físico-performáticas ao longo de uma noite. Essa lógica de funcionamento extremamente voraz também se instaura de maneira corrosiva dentro de sistemas que, por si só, já traziam uma ideia de deslocamento e fratura mordaz dos signos tradicionais, ou seja, a tática da implosão eventualmente se delineou em aparelhos que originalmente implodiram outros preceitos e outras tradições, como *Triciclage – música para duas bicicletas e pianos*, quando sobe ao palco (também com Alex Hamburger) da Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro em um velocípede durante a apresentação de “Winter Music”, de John Cage (que também estava na plateia), executada por Jocy de Oliveira.

É no estreito diálogo estabelecido com Alex Hamburger, que se concentrará entre 1985 e 1990, que podemos perceber o aguçamento de tais práticas, alimentadas por humor extremamente rascante que comenta e tensiona as vicissitudes e fragilidades do sistema, além de explicitar as ingenuidades e incongruências de uma prática artística apartada da realidade e distanciada do contato direto com a crueza do mundo. Podemos somar a esse caleidoscópio de desejos as referências claras às vanguardas do início do século, especificamente as (des)venturas dadaístas, bem como suas protoperformances e outras experimentações corporais, sonoras e videográficas posteriores que estavam presentes em trabalhos como os de John Cage, Bruce Nauman, Merce Cunningham e Nam June Paik. Este último é alvo de constantes comentários de Alex Hamburger, pois o fato de Márcia X conhecer o trabalho do artista numa época em que, segundo o próprio Alex, o panorama carioca parecia ligeiramente cinza e com poucas variações, fez com que ele ficasse arrebatado por Márcia, estreitando ainda mais a amizade e a parceria. É dessa

época *Sex manisse* (1987), *Macambiáda volante* (1987), *Pathos paixões paranormais* (1986) e *Anthenas da raça* (1985).

Seguindo em parte essa lógica dadaísta de ressignificação simbólica e mesclando todo um universo pop-avesso muito próprio do Brasil, através de uma estratégia de alternância extremamente inteligente e política entre obra e espectador, entre aquilo que se vê, aquilo que é visto ou ainda entre sujeito e objeto, numa atmosfera amalgamada de gradativa objetivação subjetiva, surge sua primeira individual, Ícones do Gênero Humano, de 1988, na Galeria do Centro Cultural Candido Mendes. No vernissage, a galeria estava toda vazia, e os presentes eram fotografados por Aimberê César, Maurício Ruiz e filmados por Alex Hamburger “evidenciados em sua (bio)diversidade e semelhança, vasta fauna composta por aqueles atraídos pelas situações culturais”.⁴ No dia seguinte, a partir das 15h, as fotos foram expostas na galeria e talvez já fosse possível nos perguntar em que medida a exposição acontecia enquanto aquilo que se espera de uma exposição, ou melhor, qual é o limite possível de percepção de uma exposição para além do evento social entrópico que abarca? A provocação conceitual do trabalho também esbarrava em outros pontos fundamentais, como, por exemplo, a diluição da ideia de autoria, a lógica de participação ativa (será?) do espectador e a discussão sobre a experiência estética como um confronto inevitável de interesses (os mais diversos possíveis), que desaguam, na maioria das vezes, no entrincheirado espaço limitado da galeria.

Agora, o gozo do corpo, se não há relação sexual, teríamos que ver para o que isso pode servir.

Jacques Lacan

Os anos 90 trazem a manutenção da ironia inicial do trabalho de Márcia X, só que o enfoque agora está nos objetos e nas instalações em que o cunho erótico termina ganhando mais força. Se antes o deslizamento dos territórios era mais amplo e poderia ocorrer numa série de instâncias semânticas distintas de acordo com as ações e as proposições, estabelecendo uma ligação diversa, plural e abrangente, e em que o corpo servia como suporte para a subversão de sistemas já estabelecidos, na década de 1990 o próprio corpo da artista enquanto propositor e agente parece ligeiramente adormecido, e a pulsão de ruína tem como foco a humanidade enquanto tal. É possível perceber um alargamento do alvo de atenção do trabalho, que abandona a esfera da micropolítica em trânsito entre o local e o global para a explicitação e a revelação da prévia

incompatibilidade e talvez até da perversidade da construção simbólica do sexo (*lato sensu*) na civilização ocidental. Sendo assim, a ação física desloca-se para a (*in*)ação metafórica nos objetos que são determinantes desse período. Vagarosamente também são inseridos elementos religiosos no trabalho (como correntes, medalhas e pequenas coroas), numa relação de aproximação e distanciamento entre artefatos totêmicos da religiosidade e da sexualidade, num entrecruzamento profícuo, *kitsch*, lascivo e ainda bem-humorado.

É óbvio que o trabalho atende a uma demanda de discussão sobre as questões pós-modernas que foram renegadas pela esterilidade modernista. Surgem então, numa primeira camada de abordagem, as questões de gênero, da figura feminina e sua relação de subserviência secular ao homem, bem como as provocações sexuais (e, por que não? sensoriais) de seus objetos íntimos e a discussão sobre o prazer e o gozo dentro de uma sociedade de controle. Por outro lado, infelizmente, a redução frequente que é feita do trabalho a tais questões é, antes de qualquer coisa, um exercício perigoso, pois me parece que a sexualidade/religiosidade que brota de tais objetos – como, por exemplo, na série Fábrica Fallus (1992-2004), em que consolos são adornados das mais diversas maneiras e terminam por exibir de forma orgulhosa e beligerante seu legado histórico de dominação e imposição simbólica dentro do espaço universal, numa proposta de distensão temporal e já compreendidos enquanto ícones de uma civilização – é resultado de uma reflexão muito profunda sobre a solidão. Sobre a solidão religiosa do gozo.

Lacan defende ser a sexualidade um processo de construção individual, já que as pessoas estariam então preocupadas unicamente com as suas respectivas histórias pessoais. O sexo é então a busca do gozo, que só se dará de maneira própria e individual. O outro que divide comigo a empreitada do desejo está nessa busca também, mas o encontro seria uma conjunção de buscas paralelas e eventualmente díspares e em movimentos distintos. O outro me serve apenas como veículo da busca de meu gozo próprio, e, segundo Badiou, “O sexual não une, separa. Uma pessoa pode estar nua, colada a outra, é uma imagem, uma representação imaginária. A realidade é que o gozo nos conduz para longe, para muito longe do outro. A realidade é narcisista, o vínculo é imaginário”.⁵

Sendo assim, se olharmos com atenção os objetos dessa série e conseguirmos eliminar a utilidade primeira de revelação direta de um colapso entre o público e o privado, poderemos perceber que a maioria de artefatos dessa época guarda em si um enorme silêncio e inquestionável solidão, e que, mesmo quando reunidos em trios ou em duplas, a impressão que surge e que se desenha é a de que nada os liga inteiramente, como

se a materialidade do objeto imprimisse apenas uma relação física, que é da ordem do superficial, um hiato que oculta uma imagem subterrânea desgastada, ácida, esvaziada e que termina também por refletir a solidão que nos envolve e vagarosamente parece ter ganhado força ao longo do século XX.

Em *Os Kaminhas Sutrinhas*, de 1995, instalação repleta de pequenas camas que são preenchidas por trios de bonecos nas mais diversas posições, o silêncio anedótico e não menos desconfortável que se espalha pela sala termina ganhando força em virtude da relação extremamente direta e descompassada entre o espaço em que o trabalho é instalado e a escala dos objetos dispostos no chão. Essa disposição, além de obrigar o espectador a curvar-se para observar os objetos, ou seja, além de exigir que o espectador saia da sua postura habitual e que se curve como uma criança curiosa diante de alguma situação inusitada, reforça o hiato existente entre a rede vibrátil de elementos próximos ao solo e o vazio ensurdecido que se espalha pelo espaço. É ainda importante lembrar que todos os bonecos desse trabalho estão decapitados, sem identidade, com parte da sua representação exterminada, e que, dos espaços em que a princípio estariam seus rostos, saem alguns fios que os unem e que reforçam a projeção-prisão de seus imaginários em busca de algo que talvez só eles saibam, como um segredo sussurrado, como um murmúrio, endossando que “nossas certezas sobre a verdade do mundo são alteradas, em primeiro lugar, pelo princípio do prazer e, em segundo lugar, porque o recalque das representações do desejo inconsciente leva também ao recalque das representações que, por associação, poderiam reconduzir a ele”.⁶

O acaso foi enfim fixado...

Mallarmé

Os anos 2000 duram, infelizmente, cinco anos. Márcia X morre precocemente aos 46 anos, em 2005, em virtude de uma série de complicações de saúde. Morre quando aumentavam cada vez mais os convites para a realização de performances dentro e fora do Brasil. Morre um átimo de instante antes de ter absoluta certeza de que a afirmação que outrora havia feito sobre a desqualificação do público e do sistema diante da arte da performance era então infundada e que grande parte do mérito disso tudo era seu. Morre lutando contra a doença, e, apesar de um inevitável cansaço e desgaste diante de todo o sofrimento, a impressão que surge é de que, não fosse a falha operacional e injusta do

corpo físico, seu co(r)po de vida seria capaz de promover muitas outras situações que revelariam ainda mais a fé incansável no ofício e na trajetória.

Naqueles últimos cinco anos, o trabalho parece assumir e tomar consciência da perecibilidade de toda a estrutura orgânica, fisiológica e entrópica do homem. E, ultrapassando completamente os limites de uma corporeidade mais simples e direta, promove um giro, uma torsão, um outro desvio, aproximando-se agora de ações mais auráticas, ritualísticas e extremamente densas. O corpo explode sua herança histórica finita e busca uma possibilidade de transposição, de redenção, de eternidade e perde consideravelmente o humor caótico dos anos iniciais. A duração das performances é estendida, e trata-se agora de ações muito concentradas e com precisa partitura de movimentos. Obviamente é possível perceber uma potencialização de questões anteriores específicas, principalmente a lógica do consumo do feminino (*Lavou a alma com coca-cola*, 2003; *Pancake*, 2001), o duelo quase solilóquio entre a religião e o gozo (*Alviceleste*, 2003; *Desenhando com terços*; *Ação de graças*; *Ex-machina*, todas de 2001) e o comentário contundente sobre a incapacidade de sustentação de sistemas formais (*Paralelogramo e Complexo do alemão*, ambas com Ricardo Ventura, de 2003).

Em 2004, *Cadeira careca*, idealizada e executada com Ricardo Ventura e com a participação de Aimberê César, é um dos exemplos mais potentes da consciência da artista diante da finitude do tempo, da memória e da história. E talvez seja também uma das performances brasileiras mais importantes no que se refere à assunção da perda inevitável do viver do corpo físico/arquitetônico diante do desejo infinito de plenitude. Deitada em uma *chaise longue modelo nr. b 306*, desenhada por Charlotte Perriand e Le Corbusier, e instalada nos pilotis do prédio da Funarte, no Rio de Janeiro, edifício que foi pensado por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos, e que representa um marco para a arquitetura modernista brasileira, a artista, agora de cabelos curtos e com olhar destemido e paradoxalmente esvaziado, deixa que seus parceiros decalquem seu corpo no pelo do móvel com uma navalha. A conjunção de linhas do edifício, dos jardins de Burle Marx e do design da cadeira promovem uma explosão da força e da simplicidade daquele período. Contudo, a ação praticamente crava na pele do espaço expandido a marca do corpo e da frágil humanidade de todos nós, que talvez tenha sido ao longo de alguns muitos anos esquecida e negada. Pelo menos até ali. Ao final da performance, Márcia X vai diretamente, sem escala alguma, seguir seu caminho em um corpo maior e mais generoso.

Para ti ou para Doxo

(a desventura de todo e qualquer corpo que seja)

Márcia...

Você se lembra daquele dia em que nos encontramos? Pois então, tudo aconteceu, né? E hoje eu aqui, exausto tentando escrever algo que seja digno depois de alguns meses de muita tensão e sofrimento, exatamente por não saber se de fato, eu conseguiria mais esta empreitada.

Na verdade, a última vez que te vi em ação foi no Panorama da Arte Brasileira, no MAM, acho que em 2001. Você estava fazendo o *Pancake*. Fiquei arrebatado com tua presentidade absoluta e com uma vibração que poucas vezes vi na vida, e aquele misto de leite condensado e escultura me deixou arrebatado pela força física e psíquica. Como a performance demorava muito, fui dar uma volta, e, quando te vi de novo, você já estava com a peneira e os confeitos, numa espécie de transe e regozijo que eu ali, mesmo longe, mesmo sem você me ver, partilhei contigo. E, em silêncio, a sua festa era também minha. Era de todos nós.

A vida por aqui anda do jeito que você pode imaginar, e na maioria das vezes, a paisagem é bovina e um pouco cinza. As performances andam meio “borocochô” e não sei se tenho muitos exemplos de grande vitalidade recorrente. Também tenho produzido pouco. O ofício-chicotinho faz com que todas as horas se transformem em contas e empréstimos a pagar, mas de qualquer forma não posso reclamar muito, pois acho que está tudo certo. Ou quase...

O corpo? O meu? Anda meio cansado e nem sei se a calibragem é perfeita, mas um dia a gente se esbarra e faz um happening em qualquer não lugar possível. Depois vê se lê ou escuta esta biografia nada biográfica e, se curtir, joga uns confeitos de ousadia aí pra gente, porque tá cada vez mais *down* no *high-society*. Estou publicando este texto só para você. Obrigado por nós.

Love for sale

Alexandre Sá

¹ Em termos gerais e assumindo o risco de deixar fora alguns, podemos listar alguns nomes próprios próximos: Alex Hamburger, Aimberê César, Maurício Ruiz, Dupla Especializada (Alexandre DaCosta e Ricardo Basbaum) e o Grupo Seis Mãos (Alexandre DaCosta, Barrão e Ricardo Basbaum).



² É em 1982 que conhece Ricardo Ventura.

³ Que só se tornará Márcia X. Pinheiro a partir da performance *Cellofane Motel suite*, de 1985, realizada em parceria com Alex Hamburger na Feira Internacional do Livro, no Shopping Fashion Mall, em São Conrado, no Rio de Janeiro e que terminava com a artista tendo parte de sua nudez revelada. Tal ação gerou indignação da outra Márcia Pinheiro, costureira da época, fazendo com que Márcia (a nossa) optasse pelo X como elemento de diferenciação. Só depois de algum tempo optará por eliminar definitivamente o sobrenome Pinheiro.

⁴ Basbaum, Ricardo. "X": *Percursos de alguém além das equações*. Disponível em <http://www.marciax.art.br>

⁵ Badiou, Alain; Truong, Nicolas. *Elogio ao amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.18.

⁶ Kelh, Maria Rita. *Civilização partida*. In Novaes, Adauto (Org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 121.